# ‘De God Denkbaar Denkbaar De God’

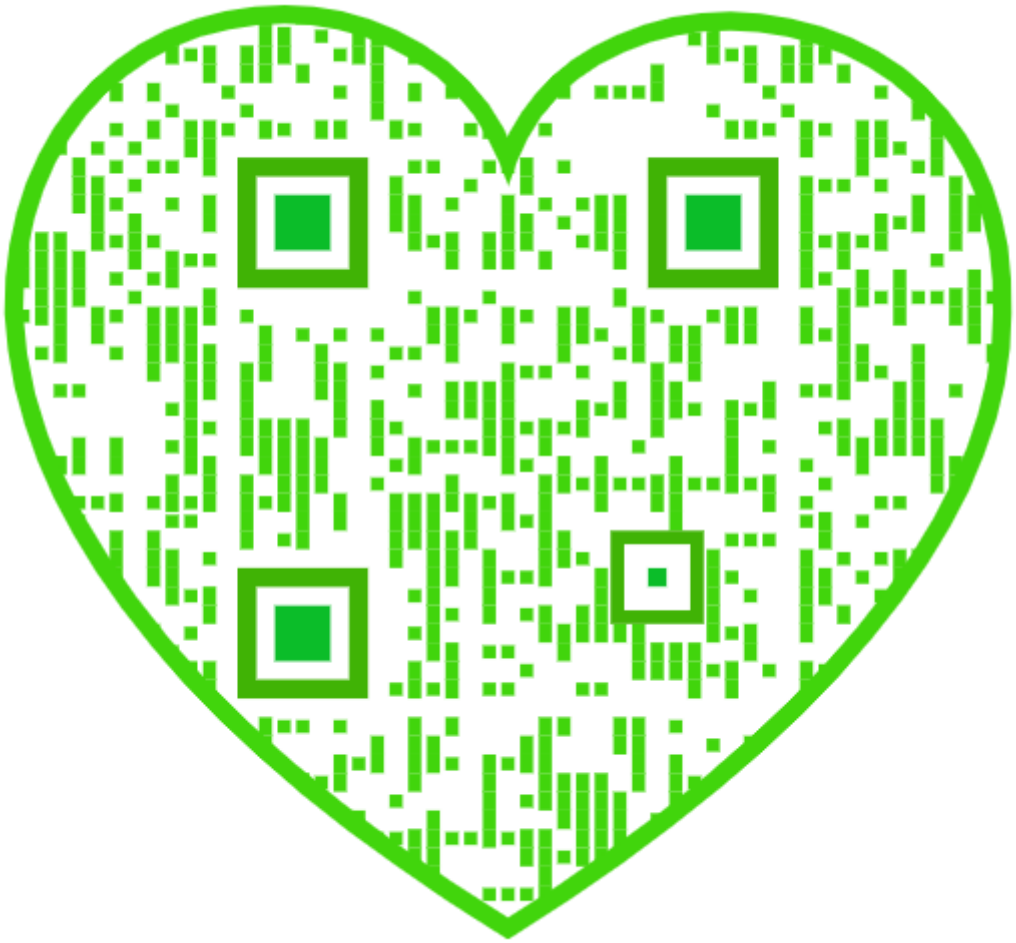
**Freddy de Vree**

**bron**
Freddy de Vree, ‘De God Denkbaar Denkbaar De God.’ In: Freddy de Vree et al. (red.), *W.F. Hermans*, speciaal nummer van *Bzzlletin* 13 (1985), nr. 126, p. 49-57.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/vree001godd01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren i.s.m. WFH



**Freddy de Vree**

# De God Denkbaar Denkbaar De God

De roman *De God Denkbaar Denkbaar De God* behoort tot die literaire werken, waarvan de ingrediënten niet die van de verhalende roman zijn maar toch een relaas vormen. Dit relaas heeft veel van een droom maar is niet echt onirisch. De fragmenten, leesbaar als geïsoleerde taferelen, zijn onderling verbonden door woordspelingen, allusies en soortgelijke.

De roman, door de auteur vergeleken met een *tekenfilm*, wekt de indruk van een lange improvisatie, waarin het ene woord het andere heeft meegebracht, waarin de *letterlijke betekenissen* belangrijker zijn voor het verloop van het verhaal dan het gedrag van de figuren die ze bezigen.

De taal is in contradictie met de personages, en de hoofdpersoon bestààt zelfs enkel bij gratie van die contradictie: Denkbaar is een op papier tot leven gekomen Godsbewijs. Hij denkt, dus hij bestaat. Achter deze verwijzing naar Descartes zit er ook een naar Wittgenstein.

Denkbaar moet zichzelf in abstracto waarmaken door de hand te leggen op 'geheime papieren'; als romanheld in vlees en inkt gaat hij op zoek naar zichzelf, daarbij niet reagerend op de *psychologie* van nevenpersonages, maar wel op nevenfilosofieën. Professor Monique Santiago zal het Spinozisme voorstellen, maar bij anderen is de relatie minder éénduidig en stellen de vrienden en tegenstanders allerlei sociale, intellectuele, ideologische mythes voor.

Naast de evidente referentie aan het *Cogito, ergo sum* van Descartes, is er een verwijzing naar Satz 3.02 van Wittgensteins *Tractatus*, 'Wat denkbaar is, is ook mogelijk', en naar de curieuze beschouwing die Wittgenstein erop laat volgen: *Iets dat* 'in strijd is met de logica' *in de taal uitdrukken, kan evenmin als in de meetkunde een figuur die in strijd is met de wetten van de ruimte, uitdrukken in haar coördinaten; of de coördinaten van een punt dat niet bestaat aangeven*.

In plaats dat Hermans met behulp van de logica de droom onderzoekt, hanteert hij de droomsfeer van het klassieke ridderverhaal in een labyrint van filosofische stellingen.

> Denkbaar legde met zijn rechterhand de stukken van *overtuiging* een voor een op tafel (...) Er volgde een woest gesprek (...) tot de *laatste dag van de week* voorbij was en niemand meer tegen Denkbaar hoefde te *spreken*.

De roman vangt aan met enkele parallellen tussen het milieu van Denkbaar en dat van Christus; vanaf het begin ook blijkt de taal, het spreken, een belangrijke rol te spelen.

Voor Descartes bestond er, scherp ervan gescheiden, naast het lichaam, een geest die *niet* in mechanistische of causale terminologie beschreven kon worden. Gilbert Ryle citeert in *The Concept of Mind* het geval van iemand die Oxford bezoekt en daar de leerzalen, de sportvelden, de bibliotheek, het museum, de laboratoria en de administratieve afdelingen bekijkt, om uiteindelijk te vragen: *waar is nu de*

*Universiteit?* Deze bezoeker geeft blijk van taalverwarring en op soortgelijke wijze heeft Descartes in zijn splitsen van lichaam en geest twee categorieën vermengd.

In de roman van Hermans gaat het nu om het *opzettelijk* vermengen van categorieën, waarbij het misverstand een verhaal oplevert, niet een filosofische theorie. Volgens Descartes bestaan er tegelijkertijd lichamen èn geesten, voltrekken zich fysieke èn mentale processen; zijn er mechanische oorzaken van lichamelijke bewegingen en daarnaast mentale oorzaken van lichamelijke bewegingen.

(Wat Ryle noemt het *dogma van de Geest in de Machine*). Deze formulering is even verkeerd als elke andere zin waarin twee cateogrieën vermengd worden, alleen lijkt zij niet zo absurd (de alchemisten geloofden in*drie* principes: *lichaam, geest en ziel*) als de zinnen 'Hij heeft er een broertje aan dood, dat hij morgen begraven zal', of 'Ofwel heeft hij er een broertje aan dood, ofwel zal hij het morgen begraven'.

Uit dit soort taalgebruik heeft Willem Frederik Hermans geput bij het schrijven van zijn roman, speels huppelend van filosofische naar literaire categorieën: 'Perk, bloem en gans,dat was allemaal jacques'.

Denkbaar is een humoristische roman. De grapjes zijn veelal kortsluitingsjokes. In *de Korte Verhandeling*, (II, 1) zegt Spinoza dat God een wezen is waarvan alles, of welbepaalde attributen bevestigd zijn. Zijn kommentator Appuhn (Spinoza, *Oeuvres*, I, Garnier, 1964) verklaart dit als volgt: 'Het *Niets* kan geen attributen hebben, 1. dus het *Al* moet alle attributen hebben - 2. zo heeft het *Iets* attributen, omdat het *iets* is. 3. Dus, hoe meer iets is, hoe meer attributen het heeft. 4. Bijgevolg, alle attributen zijn Gods eigendom.'

Monique Santiago zegt echter: 'Met attributen heeft geen God iets uit te staan, want alle attributen zijn zijn eigendom en alles is Denkbaar, maar Denkbaar is god!'

Het bedoelde *attribuut* ('attribut' is Frans voor *gezegde*, het Aristoteliaanse *predikaat*) van Monique Santiago ruikt (Denkbaar *is* god) meer naar het soort grammaticale rechtzettingen waar Wittgenstein zo van hield dan naar de stelling van Spinoza, volgens wie de attributen (in de roman de *geheimen*) de *substantie* van God uitmaakten.

De roman *Denkbaar* bevat gewilde en ongewilde, accidentele en meer zinvolle allusies. Zo'n allusie kan gewild en accidenteel zijn; wat schrijver dezes tracht op te sporen zijn de ongewilde maar zinvolle of onbewuste maar essentiële verwijzingen.

Accidenteel zijn parallellen als die geassocieerd met de dikwijls voorkomende term 'avondrood'. Zoals de *Tractatus* van Wittgenstein dateert *Untergang des Abendlandes* van Spengler uit 1918; Spengler zag in de scheiding tussen leiderschap en uitvoerend werk een uitwas van de scheiding tussen 'denken en uitvoeren' - Denkbaar zegt: 'in mij is elke scheiding tussen daad en gedachte opgeheven'.

Een gewilde parallel is die van de roman met de befaamde reisgids, de *Guide Bleu*. De roman *Denkbaar* is een Queeste; en tevens een parodie, een humoristische èn tragische parafrase. Denkbaar dwaalt door Parijs en mijmert over het Godshotel (het Hôtel-Dieu) en de Blazerijstraat (rue Soufflot). Het Hôtel-Dieu, een ziekenhuis, werd in 1772 in brand gestoken om in 1868 op een andere plaats te worden herbouwd. Er zijn meer van zulke verwijzingen in de roman.

Een lange passage bevat een typografisch op de Guide Bleu geïnspireerde sliert literaire en historische allusies.

Denkbaar (p. 97 van het boek) steekt een redevoering af, vermomd. Hij legt zijn vermomming af en trekt het plunje van een berenleider aan. De roman *Denkbaar*, geïnspireerd door Raspe's relaas van de avonturen van de baron van Munchausen,

alludeert ook op Raspe: hij liet Munchausen voor *bijenleider* spelen, en als wolvenvriend ook *beren* temmen. Pagina 97 brengt ons tot bij de portiek van de Denkbaartempel waar hier nogmaals aan wordt herinnerd:

‘*Portiek*: aan het einde links, standbeeld van de Baron van Munchausen (bijenhoning) door Giuseppe (nog groter knoeier dan Baccio) Bandinelli (fooi). Rechts: Wenende Mata Hari, gefosfateerd aluminium, door Lubberhuizen.’

De allusie verloopt van de bij van Munchausen naar Bandinelli, de naam op het valse oorlogspaspoort van J.B. Charles (de Mata Hari van de Bezige Bij), en via die bij naar Geert Lubberhuizen, directeur van die uitgeverij. We troffen eenzelfde soort parodie over musea en fooien ook aan in *Finnegans Wake*, zij het dan, zoals alles in die muzikale roman, verhaald, verteld, hier dan opgedist door een gids: ‘This the way to the museyroom. Mind your hats goan in! Now yiz are in the Willingdone Museyroom. This is a Prooshious gunne. This is a ffrinch. Tip. (...) This is the triplewon hat of Lipoleum. Tip. Lipoleumhat. This is the Willingdone on his same white harse, the Cokenhape. (...) This is his big wide ahrse. Tip. (...). This is me Belchum's tinkyou tankyou silvoor plate for citchin the crapes in the cool of his canister.’ Of bij Denkbaar: ‘*De Koepel* met haar simpele en majestueuze lijnen, verleent onderdak aan de eerste *rolfimcamera* door Eastman (fooi). Binnenmaatse grootste hoogte: 25 m, buitenmaats 386,49 m. De ene pilaar

die deze koepel draagt is versierd met *kogelgaten* door Mussolini. Kapel van de H. Nefeline, rug bloot tot de middel (fooi).'

Het Christendom wordt als achtergrond voor *Denkbaar* niet vermeden. Denkbaar schept door te spreken, en hij doet wat Christus aan Satan niet vertonen wil, hij springt namelijk van een grote hoogte zonder zich te bezeren (Denkbaar werpt zich uit het raam - cfr. Mattheus 4, 6 en Lucas 4, 11). Hij doet het zelfs tweemaal, en dit herinnert aan de 'tweede doop' van de goddelike gezanten - geïnitieerden en goden beleven een 'reële' en een 'symbolische' geboorte. Zoals Christus kent Denkbaar bij zijn neerdaling op aarde twee clochards: de werkbank in de vitrine, waarover Denkbaar de 'klaagzang van de knutselaar' uitspreekt (later zal hij *weningen* houden) herinnert sterk aan het feit dat Josef van Nazareth timmerman was. Dat hun Godshotel een stal was, in de tijd van Herodes - de Guide Bleu zal ons leren (p. 98) dat de sacristie van de Denkbaartempel werd gebouwd door Herodes III. Jozef van Nazareth en Maria moesten voor de volkstelling naar Bethlehem gaan - zo ook de timmerman uit *Denkbaar* 'in een buitenland waar hij nooit nieuwsgierig naar is geweest'. Denkbaar heeft, door niet in slaap te vallen, zijn onsterfelijkheid verdiend, wat herinnert aan het epos van Gilgamesh, die onsterfelijk worden zal indien hij erin slaagt zes dagen en zeven nachten wakker te blijven (maar Gilgamesh dut in. Hij moet dan terugkeren naar zijn vaderland, waar hij zijn autobiografie in een rots kapt).

De voortekenen rond Denkbaar spreken elkaar tegen of bevestigen elkaar; niet voor niets is zijn voornaamste tegenstander een diplomaat; het Griekse *diploê* betekent 'dubbele zaak', het Griekse diploma 'dubbelgevouwen'; de diplomaat is 'de tolk van de dubbele wetenschap'. Dit *dubbele* komt, naast het *drievoudige* voortdurend in de roman voor.

Denkbaar zoekt geheime papieren; hij zoekt omdat een God niet kan bestaan zonder geheim. Denkbaar is, vergeleken bij Christus, een omgekeerde God, een duivelachtige God die weningen houdt, klaagzangen aanheft, die geen draken verslaat, maar integendeel fossielen tot leven wekt.

De heilige Nefeline haar naam is afgeleid van die van het mineraal nefeline; Kassaar is verliefd op zijn zuster Focaly - Focal en Kassar zijn namen van lenzen van fototoestellen. Xenon is tegelijk edelgas als de naam van een lens. De personages zijn dus zowel verwant aan de wetenschap die Willem Frederik Hermans beoefent als aan zijn liefhebberij, de fotografie ('Mijn grootste ongeluk is... dat ik niet met licht kan schrijven als een fototoestel'). Denkbaar is mineraloog, maar de steen der wijzen vindt hij niet. Gedeeltelijk kan men de roman lezen naar het alchemisch patroon van het zoeken naar goud, naar de filosofische steen, de steen der wijzen.

Denkbaar komt na zijn tweede sprong met een zere knie op aarde terecht; hij ontmoet op zijn tocht allerlei gebrekkigen, doven en blinden. Op het einde komt hij opnieuw terecht bij de twee clochards van het begin van de roman, ditmaal in een gang bekleed met 'glanzend koper': de queeste is mislukt, het goud blijkt vals.

We herlezen *Denkbaar* met in het achterhoofd de konstanten in de alchemische symboliek die het proces aangeeft van de transmutatie van lood in goud.

Denkbaar zoekt het papier dat hem volledige heerschappij moet garanderen. Zijn functie als mineraloog doet hem stenen zoeken. Denkbaar heet *paleosirisch* te zijn,

dit is fossielenkenner èn priester van Osiris. Een blinde vrouw, een politie-agente, zal hem tot God maken. Deze vrouw bezit de *innerlijke visie*, ze is 'niet blind voor het infrarood van (Denkbaars) gedachtengang'. Denkbaar wordt aan deze visie deelachtig tijdens een bezoek aan de bar, waar alles volledig zwart is. Dit is het klassieke alchemische stadium van de *passage au noir*, de melanosis, het zwart worden in putrefactie, een gunstig voorteken. En inderdaad, ondanks het duister kan Denkbaar elk detail onderscheiden. Hij kust de agente op haar oogglazen. Hij wil dan telefoneren, maar de telefooncel blijkt opgevuld te zijn met de wortels van een versteende boomvaren.

In de alchemie, stolling. In de traditie is de varen drager van kennis. Robert Graves ontleedde in *The White Goddess* het Câd Godden, *Het gevecht van de bomen* als volgt: 'I have plundered the fern/Through all secrets I spy/Old Math ap Mathonway/Knew no more than I'

Denkbaar breekt een stukje stengel af. Het vertoont 'een vreemde stempel op zijn doorsnede'. Een attribuut van de heerschappij die hem is beloofd. Een stempel veronderstelt een band tussen de daad van het stempelen en de identiteit, de autoriteit, van de persoon die deze daad stelt. Denkbaar vindt zijn stempel en wordt in zijn identiteit, zijn Godheid, bevestigd. Op het stadium van de melanosis moet een stadium van wit volgen, en inderdaad, van de zwarte bar komt Denkbaar terecht in een witte bar. In de alchemie de *leukosis*, in de iconografie afgebeeld als de witte dochter.

De *albedo*, het witte werk, symboliseert de omzetting van gewoon metaal in zilver. Het gezuiverde lichaam treedt uit het zwart en krijgt zijn ziel weer.

In eenzelfde symbolische stroom door het boek lezen wij de vele gevallen van opwekking uit de dood of uit het rijk der fossielen.

De verwijzing naar het *witte stadium* kan haast niet onbewust zijn geweest, gezien de tekst: 'Wit poeder werd rondgeblazen door een witte ventilator tegen het plafond. Meel? Suiker? Neen, een mengsel van gemalen kwarts en zout. Het stak in de ogen en schroeide onder de nagels. De vloeistof in de glazen kookte.'

Denkbaar komt nu in kontakt met een politieman. Hij kleeft zelfs aan de man vast en samen gaan ze lopen, naast een koets waarin de blinde politie-agente zich nu begint te ontkleden: 'Haar benen, geheel van rokken bevrijd, liet zij langzaam open gaan en zij trok haar hemd op tot boven haar navel met van inspanning vertrokken mond, of zij roeispanen van lood naar zich toehaalde.'

Denkbaar en de exhibitioniste komen terecht in een kamer waar een tatoueermachine staat; hij tatoueert ermee de agente onder het oog van drie nieuwe personages, drie vrouwen gespecialiseerd in geneeskunde, esthetica en cryptografie.

Hij drukt zijn stempel op haar want hij draagt er zorg voor 'dat de figuren in wezen gelijk zijn aan de doorsnede van de stengel'.

Denkbaar verlaat de agente en wordt gearresteerd, maar op vertoon van zijn stempel wordt hij vrijgelaten. Hij springt op een motor*drie*wieler en wordt opnieuw opgehouden: 'drie, dertig of driehonderd' ambtenaren komen op hem af. De cijfers beduiden in de alchemie de 'volledigheid van staat', de alchemische drievuldigheid van zwavel, kwik en smeltstof. Drie duidt op de drieëenheid van de steen der wijzen, ontstaan uit de samenvoeging van de drie principes - de stempel hiervan in de traditionele iconografie is die van het Salomonszegel.

Helaas, wanner Denkbaar zich zet aan 'het vervaardigen van alle papieren die zij maar kunnen vragen', blijkt het voorradige papier gezegeld met valse zegels.

Monique Santiago, de cryptografe, verzoekt Denkbaar om 'een halfnaakte kunstschaatsenrijdster op (haar) radiator'. Eerder in het boek (p, 28) werd dezelfde

uitdrukking gebruikt als epitheton bij de *ochtend*. Monique Santiago wil dus de ochtend, de revelatie, het licht, fysiek ondervinden.

Maar Denkbaar wendt slaap voor en gaat naar buiten. Hij ontmoet een ambtenaar die doodvalt maar door hem opgewekt wordt; deze herboren ambtenaar wordt zijn eerste bekeerling. Denkbaar spreekt nu de massa toe, gekleed als paleosyrisch priester en vervolgens als berenleider. Het licht weerkaatst duizendvoudig in zijn priesterpak, in het totebabel op zijn borst, en de tetrakaihedra glinsteren feller dan diamanten.

Totebabel: dood, totem, babel, spraakverwarring. *Thot*, het hermetische boek waarin de hogepriesteres wordt voorgesteld als *Isis*, zij die het binaire stelsel voorstelt: leven, dood; daad, gedachte; zuster, broer - want zij was de geliefde van *Osiris* (paleosyrisch).

Van het tetrakaihedron, de kubo-octaëder, zegt Terpstra in zijn *Leerboek der geometrische kristallografie*, 'tetrakaihedron of veertienvlak van Lord Kelin, die de merkwaardige eigenschap bezit, dat hij evenals het hexaëder en het rhombendodecaëder, door samenvoegen van zijn gelijken, de ruimte volledig kan opvullen.'

Volgens de eerste bekeerling van Denkbaar werd de laatste geheime boodschap gedecodeerd in 1703 in de paardenstal van de Hertog van Culloden. Culloden (waarover we met

Denkbaar citaten te lezen krijgen afkomstig uit de Verzamelde Werken van Theodoor Jorissen, de geschiedkundige bij leven hoogleraar te Amsterdam) is de plaats waar in 1746 de Jacobieten werden verslagen; de Jacobieten hadden het symbool van de mantelschelp van de H. Jacob overgenomen. De schelp beduidt in de alchemie de *reiziger*, de *zoeker*.

In de Verzamelde Werken treft Denkbaar een briefje aan van een zekere Targo. Die Targo had al eerder een briefje nagelaten in een telefoonboek. We krijgen hem niet veel te zien, maar begrijpen dat hij de geheimtaal waaraan het Denkbaar ontbreekt beheerst. Targo is een anagram van Argot, de dieventaal de geheimtaal.

(Fulcanelli geeft de etymologie van *argot* op als geheimtaal naar analogie met de taal die de argonauten onder elkaar spraken om de mysteries rond het Gulden Vlies te bewaren); eveneens denkt de lezer aan Tarot, temeer omdat er elders in *Denkbaar* zoveel sprake is van speelkaarten.

Taal en geheimtaal lopen, in de vele woordspelingen en wilde associaties, door elkaar. Speelkaarten kunnen evenzeer de toekomst voorspellen als beeldspraak, het gaat om de levend geworden heraldiek ervan. De natuur in *Denkbaar* is een niet-natuur, gassen, metalen en chemische mengsels vervangen de levende natuur; mensen dragen de namen van gassen en van lenzen.

Na het zwarte en het witte stadium komt het rode stadium, in de roman op aangrijpende wijze verbeeld door het verblijf van Denkbaar in het hondenasiel waar hij honden eerst vergast, dan te pletter slaat. De hond is in de alchemie het beeld van de zwavel (zwavel en lood zijn tevens de tekens van Osiris). De honden worden vervangen door wolven, dan door hazewinden met koppen van angorakatten; de transmutatie gaat verder en Denkbaar wordt geconfronteerd met een beer, die hem bedreigt, maar die hem na het vallen van de avond rustig volgen zal. De beer wordt ondergebracht in een driehoekige kast met driehoekige deur; hij sterft daarin van honger. In de pels van het dier dat ‘naar amber geurt’ en een hart heeft dat slaat als een westminster klok, treft Denkbaar een gietijzeren pecten aan. Ze bevat de levengevende substantie van de beer (‘Toen was het duidelijk dat het voedsel waar hij aangewend was, alleen nog maar in gietijzer aangetroffen werd’). Als het dier sterft is, in alchemische zin, ‘de materie overwonnen’. Alleen de pels rest en daarin vindt Denkbaar een halsband met de tekst, die ook O. Dapper Dapper, na Denkbaars overlijden, uit de hoge ramen neergewaaid, in handen krijgt: *Doorhalen wat niet verlangd wordt; het bedrag in cijfers*. Aan de halsband zit een gietijzeren slot, een tweede pecten.

De operatie is geslaagd, maar de geheime boodschap is zo simpel en neutraal dat ze niet als dusdanig wordt herkend.

Denkbaar wint nu méér aanhangers. Zijn drie magische attributen zijn twee pecten, een in elke broekzak, en in zijn *blinde* darm het stukje stengel. In de blinde darm van Parijs, de ondergrondse, rijden treinen met militairen.

Denkbaar mediteert over het geheim en de vijanden die hem ervan scheiden, *als een magneet die niet beweegt, maar toch alles wat van ijzer, nikkel of kobalt is onverbiddelijk tot zich trekt* (p. 52).

Denkbaar heeft de staat van de ‘magnetische persoonlijkheid’ bereikt en beheerst de aarde (de aarde is een magneet) tot in de ondergrond waar zijn troepen rondrijden: *Visita Interiora (of inferiora) Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem, Veram Medicinam*: de beginletters geven *Vitriolum*; de twee clochards van de aanvang van

de roman komen tegen net eind om in vitriool, door Denkbaar vervaardigd door zijn pecten te dompelen in bouillon, door een automaat gebrouwd. Het vitriool overspoelt de ondergrondse die niet met goud, maar wel met geel koper is bekleed.

In de metro stoot Denkbaar op de heilige Nefeline. Zij kan doorgaan als symbolisch voor de hele alchemie zelve, voor de bruid die maagd is. Ze is arm en beweert te wonen in stegen waar het altijd *avond* is; voor haar lijkt Passy, de dure buurt van Parijs, de *zon*. Ze is een *meisjes*achtige vrouw met een mooie blote rug - de rest is versleten in nodeloos zoeken: een duidelijke omschrijving naar de alchemie want de alchemist, die ouder wordt, slijt af maar het gedeelte van zij lichaam dat tot de kennis komt, wordt gewijzigd. Mannelijk wordt vrouwelijk; het totaalbeeld is dat van een androgyne. Fulcanelli geeft als mooiste monument voor de alchemie aan het beeld van *Prudencia*, een standbeeld uit marmer gehouwen en opgesteld bij het graf van François II in de katedraal van Nantes. Het betreft een beeldschoon meisje dat zich aandachtig beschouwt in een spiegel; op haar achterhoofd is het gelaat gebeiteld van een oude, wijze, in gedachten verzonken man. Hij beeldt de zwavel uit en zij het kwik uit wier samenkomen de androgyne, een tweeslachtig metalliek kind zal worden geboren.

Nefeline (het nefeliet is een mineraal - $Na_6K_2Al_2Si_9O_{34}$ - dat men in het Zuiden van Noorwegen aantreffen kan), Nefeline is een versleten vrouw met nog een stukje van het vroegere meisje in haar; ze wilde de Grootste Courtisane aller tijden worden, maar dit zoeken mislukte: de bankbiljetten die zij op haar dijen vertoont ‘vertegenwoordigen geen grote bedragen’. Denkbaar verlaat haar bij het station van *La Muette*, een metrostation bij Passy (de metro naar Passy loopt over een brug over de Seine - vandaar dat Denkbaar nu ook zijn troepen boven de grond ziet rijden). La Muette, embleem van stilte, van het verworven geheim - eindstation van de taal: èn besluit van de Tractatus: *Van dat, waarover niet kan worden gesproken, moet men zwijgen*.

*La Muette*, een verwijzing naar een der grote klassiekers van de alchemie, het *Mutus Liber*, een boek zonder woorden, het stomme boek, dat enkel bestaat uit prenten. De vijftien platen zonder kommentaar verschenen in 1677. Op de eerste plaat is de adept ingeslapen naast een opstaande ladder die tot in de lucht reikt; op de laatste plaat ligt de ladder achtergelaten op de grond; maan en zon werden veroverd. De adept heeft Hercules gedood; onderaan het blad van deze laatste prent staat een wapenschild met drie Jacobsschelpen. Maar wat nooit niemand had opgemerkt is dat de eerste en laatste prent van het *Mutus Liber* de beeldspraak suggereren die Wittgenstein hanteert voor hij zijn conclusie neerschrijft: *Tractatus 6. 54: Mijn stellingen zijn verhelderend omdat hij die me begrijpt, tenslotte erkent dat ze onzinnig zijn, als hij door middel van mijn stellingen-er op-boven ze uit geklommen is. (Hij moet om zo te zeggen de ladder omvergooien na eropgeklommen te zijn.)*

Denkbaar wordt nu getuige van een alchemisch proces waarin twee vrouwen betrokken zijn, geknield voor een machine, die

*Foto Wim Dingemans*.

*Foto Wim Dingemans*.

we iets verder in dit stuk meer in detail zullen beschrijven. In het binnenste van de machine brengt een thermosfles ontdaan van haar metalen omhulsel een groen gas voort. Denkbaar ondervraagt de vrouwen; een pendule laat *drie* slagen horen; een rad zet zich in de machine in beweging en schoppen *negen* (drie in het kwadraat) komt naar boven. De groene damp blijft als een *matras* (archaïsche term voor distilleerkolf) tegen de zoldering hangen: Dit spiegel-spel in de taal, gesuggereerd door het beeld van het kaartspel waarin alles in twee richtingen afleesbaar is, zet zich voort in de vrouwen, die onderling van gezicht veranderen.

Linkervrouw krijgt het gelaat van rechtervrouw. Deze neemt de speelkaart op en zegt: afgetroefd! Ze staat op; haar zwarte japon is boven tot de hals gesloten maar van onderen open tot haar middel. Haar linkerbeen ziet eruit als ‘een stootkussen van teertouw’. Ze zegt: ‘Dit is de waarheid, ik weet niet waarom. Ik kan het raam nu wel dichtslaan.’ In de alchemie is dit het stadium van de ‘groene leeuw’ - het groene glas, in de combinatie met het grote geelkoperen tandrad dat zijn manen symboliseert. De groene leeuw, zinnebeeld van het Brons van Hermes, verslindt de zon. Hij fixeert het kwik (in *Denkbaar* het gas afkomstig uit de kwikzilveren wand van de thermosfles), zoals afgebeeld in de klassieke alchemische iconografie.

Dit stadium wordt gevolgd door dit van het zwart worden; de leeuw assimileert het zonlicht en wordt opgeslorpt in de duisternis die hij schept (hier *schoppen* negen: het *hart* wordt *zwart*; het been wordt een stootkussen van *teertouw*). De schoppen negen welke verschijnt is de kaart van de *Monnik*; het cijfer van de eenzaamheid van Denkbaar die dit laboratorium verlaat (het woord laboratorium duidt in de alchemie op *labor*, werk en *oratorium*, gebedsplaats - Denkbaar trof de beide vrouwen toch *geknield* aan?). De wereld wordt nu dof en grijs: ‘De bewolking was in zo sterke mate toegenomen, dat over de hele omgeving een diffuse grauwe schaduw lag, maar de lens waardoor de zon Denkbaar bescheen, was nog open, zij het zozeer vernauwd,

dat er alleen om Denkbaar een ovale vlek zonlicht lag, die zich met hem meebewoog onder het lopen.'

Denkbaar loopt als in een golf, een kolf, van licht. Maar hij blijft eenzaam als de monnik. Hij, monnik met de Jacobschelp, nu rijmend op Monique (Monnik) Santiago (St Jacob).

In het hoge gebouw onderzoekt hij de kamers op de geheime papieren. Helaas, achter de ingelijste plattegronden (die herhaaldelijk in de roman voorkomen als de plattegrond van Parijs) vindt hij enkel *rouwkaarten*. Weer duikt hij de ruimte in, hij zweeft en terwijl hij zweeft als geen ander beginnen op aarde zich de catastrofes te vermenigvuldigen.

De symbolen, die we verder in de roman aantreffen, duiden meer en meer op mislukkingen.

De kleuren, die eerst wezen op het aardse geluk (naar de inkleuring van het Parijse stadsplan: 'Rose is het vierde arrondissement, geel het vijfde...') worden overgeheveld naar de muziek, voortgebracht door de portier, die de noten op zijn balk gekleurd heeft volgens het systeem van Rimbaud: A zwart, E wit, enzovoorts. Maar hoewel Denkbaar de hele toonladder doorloopt, de geheime papieren vindt hij daarboven niet.

Zijn zweven is een mislukt vliegen. Het vliegen, de scheiding van het vluchtige van het vast preparaat, in de alchemie aangeduid door een vogel of een engel, wort hier met klem ontkend: 'Hij zweefde evenmin als een vogel, omdat hij geen engel was die de vogels nabootst, maar een god. Nooit een engel.'

Toch is het de engel (Grieks: aggelos, engel, ook boodschapper) die de boodschappen bezit.

De zwevende Denkbaar overschouwt het Westen en neemt enkel catastrofes waar.

Na het interludium waarin we het geheime dagboek van Kassaar lezen, die zijn verteerd-zijn door liefde voor zijn zuster Focaly aangeeft, keren we terug naar Denkbaar die een wereld beschouwt waarin spreekwoorden (de volkswijsheid) met alle gevolgen vandien de wereld leiden. Denkbaar laat velen in concentratiekampen stoppen ('verder mocht iedereen doen en laten wat hij wilde') - de chaos begint toe te nemen.

Een van de verleidelijke personages uit *Denkbaar* is Mirabella Blom. 'Zij was van een ander slag dan Monique Santiago. Zij droeg een nauwsluitende pantalon en een bloesje vol geheime schatten.' Haar logica is die van het dominospel: 'edelgesteende, gesteentekenners, kennersblikken...' Zij zingt de woorden los van hun betekenis.

Deze Blom stelt de lyriek voor. Later in het boek is zij de enige die inzage krijgt van het geheime dagboek waarin Kassaar Denkbaar waarschuwt voor het verraad van O. Dapper Dapper. Mirabella Blom overlijdt aan een keelontsteking; Denkbaar heeft het druk, hij vergeet haar uit de doden op te wekken. Zodoende kan zij hem niet waarschuwen.

Mirabella Blom (Bloem = Anthemion = Antimoon) verpersoonlijkt een tweede poging om de operatie van de *Groene Leeuw* te doen slagen. De relatie tussen de structuur van antimoon (stibium), met stervormig patroon in zijn erts (*regulus antimonii stellatus*) en de Regulusster uit het sterrebeeld Leeuw, relatie die de bijzondere aandacht van de wiskundige Isaac Newton verwierf, werd met het oog op de alchemische traditie in vergaand detail onderzocht door B.J. Dobbs; de geïnteresseerde lezer verwijs ik naar haar studie: *The Foundations of Newton's Alchemy* or *The Hunting of the Greene Lyon* (Cambridge University Press, 1975).

Alleszins wordt uit een parallellectuur met *Denkbaar* nogmaals de symbolische samenhang duidelijk, die eindigt met het beeld van de Groene Leeuw die de zon tracht op te eten - Mirabella Blom, bloem van antimoon, sterft aan een keelontsteking.

Mirabella Blom zingt de woorden los van hun betekenis, een verwijzing naar een vers van Martinus Nijhoff, *Tweeërlei Dood*:

> Vreemd ijlt geluk voorbij oneindig missen
> Stuivende sneeuw, o lied! - ik adem hijgend
> Een ijskoud licht in, en mijn woorden, stijgend,
> Zingen zich los van hun betekenissen.

Zij wrikt zelfs de woorden van Denkbaar los, woorden van brons, gietstaal en doleriet. Alleen haar eigen geheime schatten niet.

Denkbaar houdt drie weningen. Vreemde dieren die slijk achter zich meesleepten hadden muren en schuttingen van het gebouw waar hij de geheimen zoekt, met een dikke laag witte

modder overtrokken, ‘hun eigen kadavers staken er half uit omhoog als de takken van een koraalkolonie’. De wening van Denkbaar laat de vloed van tranen door dit witte slijk trekken, ‘het betrok als een hemel die helder is geweest, het begon te glanzen, het werd zacht en kwam zelfs in beweging’. Bij de derde wening komen ook de oudste fossielen, waaronder Anton van Duinkerken, weer tot leven. Op een Stegosaurus gezeten rijdt Denkbaar, door het volk toegejuicht, in triomf naar zijn tempel. De wening van Denkbaar is een omkering van de zondvloed waarin de christelijke God de bevolking op aarde liet omkomen. In de alchemie spreekt men van levend-gevend water als het *mercuriale water*, ook als het *lentezweet*, de dauw opgevangen in lakens van het zuiverste linnen, uitgewrongen en verder gedistilleerd in de periode van 21 maart tot de zomer. Denkbaar roept de maan op om haar krachten te verenigen met die van de zon - een klassiek-alchemische invocatie om door een springvloed weer naar boven te stuwen wat verdronken en verzonken was. ‘De as van de plant wordt weer plant en de plant wordt weer bodem’. Het is de bekende kringloop die moet worden gestimuleerd, zij het in omgekeerde richting.

Nu verschijnt in het boek de cherubijn O. Dapper Dapper. Hij vervaardigt een al dan niet onnauwkeurige kopie, op een pop, van de tatouage die Denkbaar op de politievrouw had aangebracht.

Deze vrouwelijke homunculus wordt aan de diplomaat toegespeeld, teneinde van hem de geheime papieren te bekomen. De alchemische betekenis van de ontdubbeling van de dubbele code ligt voor de hand. De politievrouw, die Denkbaars achtervolgers hoewel *blind* tegenhield, stelt Denkbaar in staat zijn *weningen* te houden, muzikaal begeleid op een reusachtige harp door een portier die een éénogige bril met een glas van *eboniet* draagt. Nadat de diplomaat de code op de pop ontcijferd heeft en haar *nebbish*, onbelangrijk, niets, noemt, wordt hem de echte politievrouw voorgesteld. Zij draagt nu blauwe contactlenzen. Gekleed in perlon, enkalon, nylon en orlon is zij het enig overblijvend geheim, want inmiddels zijn zelfs de historische raadsels tot een oplossing gebracht. Denkbaar en Blom sporen de vrouw van de diplomaat ertoe aan haar groene kleed rood te verven, haar roodbruine haar aniline. Denkbaar codeert zonder te decoderen, hij stempelt zonder de geheime papieren te bezitten, hij begint de kleurstadia te herhalen zonder resultaat, zo'n beetje zoals de portier die de noten op zijn balk naar het systeem van Arthur Rimbaud heeft gekleurd. Het helpt niets. Denkbaar ziet erdoor enkel de geologische lagen van de aarde bijna tot aan het middelpunt: het gele Pleistoceen, het groene Tertiair, het witte Krijt, het rode van het Perm, het zwarte Carboon en het bruine Siluur: een lange weg door onze God afgelegd van de kleuren van de arrondissementen van Parijs naar de troebele ingewanden van de planeet.

Denkbaar verandert het groen van de hoop in het rood van het bloed, bloed dat de komst van Afschuwelijke Baby aankondigt.

Over het A zwart, E wit, I rood van Rimbaud zegt Eugéne Canseliet dat Rimbaud eerst het zwart kiest ‘en obéissance à la trilogie colorée (noir, blanc, rouge) par lui recueillie des classiques de la plus belle époque médiévale’, en die overeenstemmen met de stadia van het zwart, het wit en het rood dat we eerder vermeldden, van de zwarte en de witte bar waar Denkbaar de agente op de rode oogglazen kust. Canseliet vervolgt; ‘Au sein du noir passent, successivement, et dans l'ordre du prisme, les couleurs dont chacune est signalée sur la *gamme chromatique ascendante*, par la note qui lui correspond’. Hermans, p.60: ‘Zwarte schaduw lag over alles heen als

zwarte rook, bijna ruikbaar... Schaduw in zijn haren, schaduw over zijn ogen, ja, schaduw was het dat hij opsnoof... Hij liep de trap op, bleef haken in *elke snaar, maar doorliep de gehele toonladder* zonder er een te breken.'

De Chinese wijsheid, A zeggen door over B te praten, is analoog aan die van de alchemie. De sterke coherentie die de roman Denkbaar op dit niveau vertoont, werd hierboven geschetst in een analyse die voor iedere lezer enigszins vertrouwd met het surrealisme op vanzelfsprekende wijze in het verlengde ligt van de kommentaren van André Breton bij het werk van Raymond Roussel of Achim von Arnim, van Marcel Duchamp of Charles Fourier. Voor andere lezers zal het wel overkomen als klinkklare onzin. *De God Denkbaar Denkbaar De God* is Hermans' laatste, langste en meest complexe geschrift uit de periode waarin hij zich in hoge mate leiden liet door het materiaal dat uit het onderbewuste opgeborreld komt. Deze roman sluit die periode overigens af. Zeer embryonaal treft men er suggesties in aan van later opgenomen en rationeel uitgewerkte thema's. In de vraag, of O. Dapper Dapper op de pop een al dan niet getrouwe copie aanbracht van de dubbelgecodeerde tatouage (tot in de verdubbeling van de familienaam van Olfert Dapper toe) kan men een vage voor-afbeelding lezen van de kernvraag van *De donkere kamer van Damocles*: bestaat Dorbeck elders dan in de fantasie van Osewoudt, bestaan zij beiden, zullen zij op de foto afgebeeld staan - kan men zonder de aanwezigheid van Dorbeck het gedragspatroon van Osewoudt decoderen?

*Denkbaar* is geschreven met een geweldige intensiteit, en de taal wordt er tot in het belachelijke toe aanvaard als de materie, waaruit het literaire leven zal voortkomen. Zoals in de moderne schilderkunst de illusie uit de doeken van Cézanne verdwijnt om plaats te maken voor de werkelijkheid van de verf, zoals Cézanne appels schildert die duidelijk uit verf bestaan, zo laat Hermans her en der de taal de vrije loop. Maar die vrije loop wordt streng onder controle gehouden.

De flauwste grap (toch als dusdanig gereleveerd door Gomperts in een recensie van maart '57): '*Heb je nog een ogenblikje? vroeg Targo, ik zelf heb hier namelijk een sardineblikje*... krijgt zin als Denkbaar teneinde raad met de sleutel van een sardineblikje in puinhopen gaat poken, op zoek naar de geheime papieren. Op Denkbaars weg ligt koproliet (dreksteen), 'verse en uit de doden geweckte' - een allusie op wecken, steriliseren, een letterlijke, op het eerste gezicht een typografisch grapje binnen de reeks van uit het dodenrijk tot leven wekken, bij nader inzicht een begrip dat overeenstemt met een vroege scène uit de roman: 'Achter een hoog raam, achter een hoog raam, zag hij een verpleegster lopen in een slecht verlichte gang. Daar zijn de zieken zo buiten hun eigen tijd geplaatst achter een hoog raam, dat zij niet ziek zijn zoals wie liggen in moderne kamers met vloeren van rubber, muren van émail en lage ramen van staal. Hun uitwerpselen verdwijnen vanzelf en ruiken naar oude bibliotheken. Pijnloos in de narcose van het verleden, uitdrogen zonder dood te gaan, begraven worden niet als een lijk, maar als een pop van stro. Diep in de nacht onder het hoge zingen van gaslantaarns.'

Het einde van de roman geeeft het falen van de queeste aan en het zou ondenkbaar zijn dat dan de klassieke volgorde en symboliek van de alchemie behouden bleef. De pecten sticht vernieling, vergiftigt bouillon tot zwavelzuur. Denkbaar sterft -zijn vier aanhangers voeren zijn laatste wens niet uit, we weten door een kommentaar van Hermans zelf dat hij dit moduleerde op de dood van Koning Arthur, die in zijn laatste verzoek ook tot driemaal toe wordt bedrogen.

De symboliek van de alchemische traditie situeer ik niet, in de zin van Jung, in een zinvolle samenhang. Alleen al het feit, dat de diverse stadia een ruwe parafrase zijn van de symbolen van de transsubstantiatie, zoals die voorkomen in de katholieke mis, verzwakt zijn stelling dat er algemeen-menselijke aspiraties kunnen in weergevonden. De alchemie leverde in eerste instantie een fascinerende iconografie op, en deze iconografie is langs het maniërisme om in de schilderkunst blijven voortleven. Het romantisch symbolisme heeft deze beelden opnieuw gehanteerd; de romantische auteurs putten evenzeer uit dezelfde bronnen: de surrealisten legden de alchemie op de zeef van Freud, en niets van dit alles is de erudiete lezer Hermans ontgaan. In *Denkbaar* laat hij, in een hoogst persoonlijke exploratie van het soort taal waarin het mogelijk is, zoals Hermans zegt, dat iemand zichzelf tegenkomt - wat Osewoudt overkomen zal, de taal zichzelf tegenkomen.

*Denkbaar* is de intuïtieve, geïmproviseerde, maar uiterst geserreerde ontginning van Hermans' persoonlijk universum. Ook *Denkbaar* is een variante van dat fameuze zelfde boek, dat Hermans altijd schrijven zou. Wel schrijft hij in chronologische volgorde telkens op een andere wijze en naar gelang van de periode, vanuit een andere instelling. *Denkbaar* sluit een periode af. *Nooit meer slapen* en *Herinneringen van een engelbewaarder* zijn geschreven vanuit een welbewuste hel-

derheid, vanuit een scherp rationalisme waarin de taal volledig onder controle gehouden wordt. *Denkbaar* is een lange intense improvisatie op een kwinkslag ontleend aan de *Tractatus*. In *Herinneringen* lezen we (p. 187): *de hele wereld is relikwie van alles en iedereen*, nog een parafrase van de openingszin van Wittgensteins meesterwerk: de wereld is alles, wat het geval is.

*Herinneringen* beschrijft de rare schilder Rense, die monochrome doeken aflevert, zovele jaren voor Yves Klein. *Geyerstein's dynamiek* is geïnspireerd op de plantaardige, halmachtige tekens sinds veertig jaar met onverminderde ijver op papier en doek aangebracht door Hans Hartung. Yves Klein, Rense, Hartung, Geyerstein, ze lappen aan hun laars wat Willem Frederik Hermans in de kunst het meest aan het hart ligt: het vakmanschap, de beheersing van de materie, de stiel, de verfijning. Hun werk fascineert Hermans, die zelf meer houdt van surrealistische schilders of een verlate symbolist als Friedrich Hundertwasser.

De roman *Denkbaar* vertoont echter, naast de symboliek analoog aan die van de alchemie, een aantal frappante overeenkomsten met het Grote Glas van Marcel Duchamp, een schilder wiens abrupte ingreep in de kunstgeschiedenis met zijn ready-mades aan de basis ligt van 'schildercarrières' zoals die van Yves Klein, die de Idee van de kunst wilde vervangen door de Idee van het oneindige, ver-beeld door monochrome blauwe doeken.

Van Willem Frederik Hermans kennen wij diverse uitspraken over (tegen) het handhaven van ideologieën. In Haagse Post (20-5-1967) stelt hij 'Ons tijdperk zal als *het tijdperk van het einde van de ideologieën* de geschiedenis ingaan. De geesteswetenschappen en de filosofie zijn in een zo grote mate door de natuurwetenschappen overvleugeld, dat een pragmatische houding in het dagelijkse leven de enige is die niet gevaar loopt elk contact met de werkelijkheid te verliezen.' Hans Reichenbach, rond wie zich de eerste nucleus van de logisch-positivistische studiegroep vormde, eind van de jaren twintig, schreef in *The Rise of Scientific Philosophy*: 'If ethics were a form of knowledge it would not be what moral philosophers want it to be; that is, it would not supply moral directives... The modern analysis of knowledge makes a cognitive ethics impossible: knowledge does not include any normative parts...'

De schilder Marcel Duchamp bepaalde op analoge wijze zijn houding tegenover de *esthetica*. De esthetica, leer van het schone, impliceert de idee van de schilder als onderworpen aan een moraal van *lelijk* versus *mooi*. In alle tijden woelden kunstenaars de conventionele schoonheidsnormen om, in de negentiende eeuw werden de wijzigingen stilaan de norm; met het dadaïsme werd bewust de anti-esthetische richting ingeslagen. Marcel Duchamp nu wilde het retinale schilderen - het schilderen via het oog van de schilder - vervangen door de *interpretatie* van het visuele gegeven door de toeschouwer.

Duchamp nam een bijna willekeurig voorwerp en stelde dit ten toon. Zo werd de toeschouwer gedwongen, zèlf betekenis te formuleren voor het getoonde, zèlf de getoonde vorm te situeren in de beeldenvloed die de kunstgeschiedenis uitmaakt. Hermans schreef hierover: 'Marcel Duchamp kwam als een van de eersten te voorschijn met een objet trouvé. Het was een ijzeren rek om flessen op te laten uitdruipen. Waarom was dat verrassend? Omdat het weliswaar een banaal voorwerp was, maar toch niet algemeen bekend. De meeste mensen hadden nooit zo'n rek gezien, want je vindt dat alleen in de kelders van wijnhandelaars of apothekers. Voor

wie niet weet wat het is, lijkt het op een middeleeuws marteltuig, met z'n ijzeren haken. Dit geldt voor alle ready-mades: ze zijn geheimzinnig en toch banaal, ze zijn juist schokkend omdat ze hoewel banaal, toch altijd over het hoofd gezien zijn. Maar niet alle banale voorwerpen zijn schokkend, de meeste alledaagse voorwerpen zijn maar al te goed bekend en er valt niets meer aan te *vinden*. Essentieel voor een objet trouvé is dat het aan zijn natuurlijke omgeving (zoals de wijnkelder) wordt ontrukt.' (*Scheppend Nihilisme*, p. 130).

Marcel Duchamp beschouwde *kleur* 'als één van de uitdrukkingsmiddelen, niet het doel, van deze kunstvorm. Anders gezegd, de schilderkunst hoeft niet uitsluitend visueel, retinaal, te zijn. Zij moet ook iets betekenen voor onze grijze materie, onze honger naar begrip.'

De ready-mades en transformaties van Marcel Duchamp lokten schandaal uit, en de surrealistische dichters voelden zich tot hem aangetrokken. Van 1915 tot 1923 werkte Marcel Duchamp aan één schilderij op glas, waarbij hij zich inspireerde op de schrijfmethode van Raymond Roussel - een auteur die de surrealisten uitermate boeide.

Roussel ging uit van dubbele betekenissen van woorden en in die dubbelzinnigheid speurde hij naar een 'logisch', verhalend, verband - en bekwam hij 'ready-made verhaaltjes'. Duchamp daarentegen leidde uit Roussels methode af dat hij psychologisch geladen uitdrukkingen kon vertalen in een homofone vorm, en het daardoor opgeleverde beeld hanteren in zijn werk. De curieuze titels van Duchamp bevatten dan ook dikwijls suggesties om én de vorm en de inhoud van het werk te doorgronden. *Une nymphe amie d'enfance* (een nimf, jeugdvriendinnetje) staat voor *Une infamie d'enfance (Een schandvlek uit de kinderjaren); Voie lactée*, melkweg, staat voor *voile acté* - akte, genomen van de (bruids-)sluier. En deze allusies slaan alle op zijn zuster Suzanne voor wie hij twee ready-mades had gemaakt, telkens ter gelegenheid van een huwelijk. In ready-made las men wel eens *ready maid*.

Het Grote Glas waaraan Duchamp acht jaar werkte, een schilderij begeleid door een overvloed aan notities, berust op die taalspelen, en geeft als beeld een wat enigmatische spreiding over twee helften, onderaan en boven, van min of meer anthropomorfe vormen.

Deze blijken op het punt te staan in aktie te komen, een aktie die zal worden bepaald door een machinerie.

Toen André Breton er in 1935 een groot opstel aan wijdde, sprak hij over het Grote Glas als over een grote legende, letterlijk: 'Men geeft zich zeer snel over aan de charme van een grote moderne legende waarin het lyrische element verbindend optreedt.'

De literatuur zowel als de beeldende kunsten worden bedreven door mensen die zich bezighouden met het probleem van de schepping. Zelfs koud-abstrakte kunstenaars verklaren hun werk vanuit dit perspektief. Zo Ad Dekkers (Haagse Post; 1957 no 43) 'Kijk, iedere vorm heeft een ontstaansgrond. Dat ontstaan van een ding obsedeert mij verschrikkelijk. De wereld is toch ook ontstaan? Als je nou eens het ontstaan van die wereld duidelijk kon maken.' Het fascinerende van machines is, in dit opzicht, dat ze op rationele manier 'ter wereld komen'. De schilder-dichter Picabia noemde de machine *une fille née sans mère*, een dochter (meisje) geboren zonder moeder; hij betitelde aldus rond 1918 een hele reeks gedichten, tekeningen en gouaches. De mechanistische kunst van Duchamp en Picabia ligt in het verlengde van Mary Shelley's Frankenstein, waarbij niet de machine het kwaad vertegenwoordigt, maar

waar het kwaad ligt in het herhalen van de goddelijke scheppingsdaad; en de machine krijgt dit als een doem mee.

Frankenstein (en Dracula) kregen, mede via de opkomende filmindustrie, snel de proporties van een moderne mythe; maar het was een negentiende eeuwse mythe. André Breton vond dat de twintigste eeuw behoefte had aan een nieuwe, eigen, eigentijdse mythe. De oude mythes, daar zat de mot in. Lang voor Noam Chomsky sprak over een 'generatieve grammatica' welke de mens aangeboren meekrijgt (waardoor de mens wel maar de computer niet een onderscheid kan maken tussen een *bank* om op te zitten en een *bank* om geldzaken te laten regelen), meende Roussel in deze dubbele betekenissen precies iets machinaals, iets extra-menselijks, te ontdekken. Hij dacht dat hij een linguïstische machine had ontdekt om literatuur te produceren. Negentien jaar oud was hij zo verrukt over zijn eigen werk - zijn eerste roman, *La doublure*, was net verschenen - dat hij zich door een allesoverheersend gevoel van glorie aangegrepen voelde. Hi liet de luiken voor de ramen van zijn werkkamer neer opdat de voorbijgangers niet door de uitstraling van zijn genie verblind zouden worden. Kort daarop werd hij behandeld door de psychiater Pierre Janet die over hem schreef: 'Roussel heeft een zeer interessante opvatting van de literaire schoonheid. Het werk mag niets reëels bevatten, mag geen waarneming zijn van de wereld of van de geest, mag niets dan volkomen imaginaire combinaties inhouden. Dit zijn al begrippen van een extra-menselijke wereld.'

In het verhaal 'Een veelbelovende jongeman' (zie: *Een lan-*

*dingspoging op Newfoundland*) arriveert Sebastiaan, eenzaam, bij de Niagarafalls. Hij voelt zich als een bruidegom die nadat de bruid plotseling ziek geworden is, op zijn eentje *honeymoon* was gaan houden. Hij staat verkleumd te turen in de mist van het kille orgasme van de waterval.

Tenslotte keert hij terug naar het busstation. In de buurt bevinden zich winkels, en ook 'een etablissement dat onderdak bood aan allerlei machinerieën, waarmee men kon spelen. Bij de deur stond een automaat waaruit men foto's van dames in ondergoed van vijftien jaar geleden kopen kon en ernaast een die dames helemaal zonder ondergoed afleverde. En dan automaten waar je zelf in kon gaan zitten en waar dan je eigen foto uitkwam. Ook waren er van die hijskranen die er nooit in slagen een fototoestel uit een drijfzand van groene erwten op te halen en bakken met lichtjes en veren waar men nikkelen knikkers tussendoor kon laten rollen. En mitrailleurs om mee te schieten op een panorama van slagschepen waarboven kleine vliegtuigen cirkelden. Maar het mooiste was een eikenhouten kast waarop een etalage was gebouwd. In die etalage stond het binnenwerk van een piano en ervoor lag een stukje uit *Dichter und Bauer*, een stukje dat ergens begon en ergens ophield. De hamertjes van de piano werden door draadjes tegen de snaren getrokken, de snaren van de viool werden aangestreken door kleine wieltjes van zeemleer en verkort door pennetjes die opwipten uit de steel. Het was een zeer ingenieus apparaat, zeker meer dan dertig jaar oud en zo ontstemd dat de melodie niet meer was te volgen.' Machines hebben in het oeuvre van Willem Frederik Hermans niet zelden erotische connotaties. Zelfs buiten het erotische om, verlangt Hermans er naar, samen te vallen met een machine: 'Mijn grootste ongeluk is dat ik niet als machine ter wereld gekomen ben en dat ik niet met licht kan schrijven als een fototoestel,' schrijft hij in *Paranoia* in 1953.

Hermans, geen Don Juan of Casanova, verzamelt met ware passie schrijfmachines en fototoestellen. Hij kan uren doorbrengen in musea met machines en hij kent van alle machines functie en structuur. Hij beschrijft machinale bewegingen met grote precisie. Van de passie van het jongetje dat in *De Elektriseermachine van Wimshurst* 'wakker ligt van galvanometers, inductieklossen en Leclanché-elementen', dat zich 'blind staart op het plaatje van de elektriseermachine, een staalgravure' en waarover Hermans schrijft dat 'de schoonheid van het apparaat (hem) overweldigt' blijft misschien niet de hele allesverterende verrukking over; toch schijnt de illusie van de band met de machine langer stand te houden dan de illusie van een verbond tussen menselijke wezens.

De vergelijking tussen mens en machine is niet altijd gesteld in termen van optimisme. Lodewijk Stegman trekt zich in het begin van de roman *Ik heb altijd gelijk* (p. 12) terug in de W.C. van het schip dat hem uit Indonesië naar zijn vaderland voert: 'Maar dit stalen hok lag tegen de machinekamer en verzamelde hitte als een oven. Urine, door het slingeren dag in dag uit gemorst, verdampte tot een zo onverdraaglijke stank, dat hij bijna moest overgeven. Hij spande de spieren van zijn kaken. Ik, als in een grote moeder, verborgen in dit schip. Het is even smerig als een moeder van binnen moet zijn. Hoe zou het anders kunnen? Organismen ontkiemen alleen in modder; er is maar een letter verschil.

Hij dacht aan de buik van zijn moeder waar hij negenentwintig jaar geleden in opgesloten gezeten had. (...) Zijn misselijkheid bedwingend verliet hij de W.C. Hoe misselijk moet ik toen niet zijn geweest, daar in die donkere natte duisternis,

schommelend in kussens van water, als in het midden van een enorme blaar. Een verdronkene, ineengekrompen van angst, negen maanden lang. Uur in uur uit heb ik het gebons van haar machinekamer gehoord, het circuleren van vloeistoffen door haar buizenstelsel.'

Het incestmotief komt in de eerste romans van zowel Hugo Claus als Willem Frederik Hermans voor. Claus, die zijn oeuvre op intuïtieve manier uitwerkt, geeft zijn visie op symbolische manier te kennen, en in de *orale geschiedenis* welke *Het Verdriet van België* is, laat hij de vraag oprijzen of onze wereld niet veeleer bestaat uit een vloed van beelden en woorden, die een realiteit suggereren zonder ontologie. Claus hanteert de Griekse mythe - niet de Griekse filosofie -; hij hanteert het beeld, niet de logische formulering. De verklarende modellen van Plato en Aristoteles, daarvan stapt hij instinktief af (*De Verwondering*), hij geeft de idee op van de kennis van de realiteit, de idee op van de essentie, de idee van een substantie geeft hij op, die van een stilstaan in de tijd. Hermans daarentegen reageert tegen Aristoteles via de nieuwe logica, de nieuwe *redeneringen*. De logica die voortvloeit uit de integratie van het wiskundig model breekt met de Aristoteliaanse logica en haar axioma van identiteit, waar alle ideologieën zijn opgetrokken.

Voor Hugo Claus is het incestmotief een puur literair symbool, duidend op onmogelijk realiseerbare, allesvervangende liefde. Precies het verbodene, de mate van taboe die er op rust, geeft het onbezoedelde van de verhouding aan.

Hermans, geschokt door het doodschieten van zijn zuster Cornelia door een oudere neef op 14 mei 1940, ervaart haar wegvallen als een geweldig verlies, waarvan hij in *Fotobiografie* aan de hand van overeenkomsten en verschillen tussen hen beiden diskreet gewag maakt.

Hermans, die er voortdurend op hamert dat tussen mensen enkel misverstanden rijzen, moet zich de vraag hebben gesteld of enige harmonie met een gelijkgeborene wèl mogelijk ware geweest. Het incestmotief zit op dromerige, fatale wijze geweven door *Conserve*, en in *Ik heb altijd gelijk* reageert Lodewijk Stegman zijn onhandige emotionele impulsen af op een weinig aanlokkelijke dubbelgangster van een hem ontvallen zuster, voor wie hij een mengeling van aversie, medelijden en heimwee in zich draagt.

In *De God Denkbaar Denkbaar De God* beschrijft Kassaar in zijn 'geheime geschiedenis' hoe hij zijn zuster Focaly (= Brandpunt) bespiedt die nooit tenzij *'s nachts* in het geheim, in een huis dat ze nooit verlaat, de vele mooie toiletten aantrekt die men haar elke week schenkt voor de vele feestjes die ze nooit bijwoont. (*Overdag* loopt Focaly altijd 'in dezelfde jurk die haar veel te klein was en door haar met ongeoefende hand op vele plaatsen gerepareerd'.)

In het huis vermaken zich op een dag, in de keuken, de knecht en het bellenmeisje. Daar gaat een ketel van fluiten. Zowel Kassaar als zijn zuster Focaly arriveren, gealarmeerd, in de keuken en betrappen de bedienden op heterdaad. 'Pas toen (Focaly) mij zag, drong het tot haar door dat zij niet gekleed was op de manier waarop zij altijd gekleed ging als anderen haar konden zien.' Focaly loopt haar kamer in, laat haar broer niet binnen. Hij schrijft op een strookje behangselpapier *Focaly, je weet niet hoe mooi je bent*.

Dit sprookje, waarin het zusje een zich voor iedereens blik verhullende prinses is, krijgt een eerste climax bij het opklinken van de stoomfluit, wat simultaan Kassaar's platonische liefde en het hitsig gedoe van de bedienden reveleert.

Bij een tweede bezoek aan Focaly's kamer ligt zij 'op haar bed, dat in het midden van de kamer stond. Zij had niets aan. De hele kamer lag vol zwanedons en de witte

vloeipapieren uit de dozen waar zij het in bewaard had, verspreidden een kamferlucht van vreemde reinheid.' Het wordt nu *ondraaglijk heet* in deze hemelscène. Kassaar gaat naar Focaly's bed en legt zich naast haar neer. 'Er was niet veel meer van onze lichamen te zien. Wij waren heel diep in het zwanedons gezakt, of het dons was over ons heen gekropen. Daardoor was haar lichaam zo droog en glad en...'

Zo breekt het verhaal van Kassaar af.

Dit Wagneriaans moment, gesteld in de orakeltoon die het boek eigen is en welke hier herinnert aan *Tristan en Isolde* (het eind van Denkbaar is geïnspireerd op de dood van Koning Arthur), wordt verteld vanuit het sprookjesperspektief waarin Focaly overdag een onaanzienlijke assepoetster is, bij nacht een prinses - en uiteindelijk een naakte nimf getooid met het essens van eiderdons en droom.

Daartegenover staat een ander, tragisch, droomrelaas, waarin een beer, die geurt naar amber en wiens hart slaat als een westminster klok, verkwijnt en sterft omdat Denkbaar geen gepast voedsel ('alleen nog maar in gietijzer aangetroffen') voor hem vindt.

Het thema van de beer, de teddybeer, duikt onophoudelijk op in het oeuvre van Hermans. In *Fotobiografie* staat Willem Frederik Hermans afgebeeld met een beer in een karretje - en met als kommentaar: 'In het Vondelpark. Ditmaal gelukkig zonder zusje.' Verderop, met vader en moeder en zus en teddybeer gekiekt: 'Eigenlijk was mijn teddybeer mijn enige ware vriend.' Het onirische verhaal van Denkbaar ankert wel degelijk in een

beleefde innerlijke realiteit, waarin jeugdtrauma's en visioenen van een schrijversschap als half-god of god in aanzwellen en afzwellen.

Het zijn onvoltooide verhalen, die wegebben in de dood van de beer of het overlijden van Denkbaar, of afbreken in het relaas van Kassaar over Focaly. We denken aan Hermans waar Arthuro Schwarz over Duchamp schrijft; 'Selma Fraiberg merkt over Kafka iets op wat evenzeer op Marcel Duchamp schijnt te slaan: "Het lijkt waarschijnlijk dat precies op die punten van de verhalen van Kafka waar een hevige emotie dreigt door te breken, het verhaal afbreekt".' - Fraiberg, *Kafka and the Dream*, in *Art and Psycho-analysis*, 1956. (Schwarz verwijst hier naar het onderste deel Grote Glas, het deel waarin de Vrijgezellen evolueren).

Wat André Breton zag als de charme van een grote legende in Duchamp's Grote Glas, treft ons ook in Hermans' *Denkbaar*, de charme van een legende samengehouden door de kracht van de lyriek.

Duchamp haalde uit Roussels homo- en fononiemen die het geraamte van diens verhalen vormden de dubbele bodems voor de titels en teksten die zijn Glas als een parallelle creatie begeleiden. Schwarz heeft op overtuigende wijze aangetoond dat de *Marieé*, de Bruid, een beeld is van zijn zuster Suzanne waarvoor Duchamp een incestueus magnetisch veld had ontwikkeld; men kan de titel van het Grote Glas: *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* De Bruid, ontkleed door haar vrijgezellen, zelve, ook lezen als *La Mariée... m'aime*; De Bruid, ontkleed door haar vrijgezellen, is mijn geliefde.

In 1954 verscheen bij Eric Losfeld een wonderlijk essay van Michel Carrouges, getiteld *Les machines célibataires*. Carrouges was een erudiete auteur met een uitgesproken belangstelling voor Nietzsche en voor het surrealisme, maar door de surrealisten zelf werd hij sterk gewantrouwd ondanks een voortreffelijk boek, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, gewantrouwd omdat hij katholiek was, ja zelfs schrijver van een studie over Paul Claudel! Het oeuvre van Kafka fascineerde Carrouges, en tijdens zijn lectuur van Kafka en surrealistische of door Breton tot presurrealisten geproclameerde auteurs, viel hem plots op de geweldige overeenkomst in symboliek tussen elementen die bij al deze schrijvers voorkwamen, en die herkenbaar leken in een bepaalde interpretatie van het Grote Glas van Marcel Duchamp.

Carrouges werd eerst getroffen door beelden, die voorkwamen in Kafka's verhaal *De strafkolonie* en *De gedaanteverwisseling*. De strafkolonie beschrijft een machine, die een veroordeelde bestraft doordat het verbod welk hij heeft overtreden of het gebod dat hij niet nagevolgd heeft, met vlijmscherpe naalden in zijn lichaam wordt geprikt tot de dood volgt. De foltering duurt uren, en na zowat zes uur komt de bestrafte tot 'begrip' - hij begrijpt met zijn lichaam de tekst die in hem wordt gepreegd. Daarna overlijdt hij. De machine is in onbruik geraakt, de officier die de verdiensten ervan aanprijst laat de gestrafte vrij en brengt zichzelf in een rituele zelfmoord in de machine om.

In het interview in dit nummer kan men lezen hoe Hermans zelf over de samenhang van zelfs de ogenschijnlijk meest onbenullige details in Kafka's verhaal oordeelt.

*De gedaanteverwisseling* is het verhaal waarin Gregor Samsa verandert in een rupsachtig wezen; tegelijkertijd voltrekt zich in zijn zuster een verandering; zij wordt

mooier, leniger, ze verandert van een loom, sloom meisje in een aantrekkelijke jonge vrouw die ‘bij het doel van hun tocht het eerst opstond en haar jonge lichaam rekte’.

Gregor Samsa vindt zijn enig soelaas in een afbeelding van een geheel in bont geklede dame. Hij kruipt tegen de reproductie aan en ‘drukt zich tegen het glas, dat hem vasthield en zijn hete buik aangenaam aandeed’.

De rups Samsa hecht zich ook gaarne vast aan de zoldering - en, vroeg Carrouges zich af, vertoont het Grote Glas niet zoiets als een rups bovenaan? Bestaat er niet een erotische, maar fatale verhouding tussen machine en mens in beide verhalen en in het schilderij op glas? Carrouges herinnerde zich dat in de roman *Locus Solus* van Raymond Roussel, de schrijver die Duchamp tot het maken van het Grote Glas had geïnspireerd, ook een heistoestel voorkomt, in het Frans mademoiselle, in de dubbele betekenis van *juffer* en *hei*. Deze hei zweeft in de lucht en moet een ontrouwe vrijer bestraffen door hem met haarscherpe pinnen (die Carrouges associeerde met de eg van de bestraffingsmachine uit Kafka's verhaal ‘De strafkolonie’) te doorboren.

De parallel tussen Kafka, Duchamp en Roussel tekende zich aldus af in een erotische, maar niet dan door tussenpersonen beleefde, verhouding van meester en slaaf, van broer en zuster, die tot de dood kon gaan, maar die beperkt kon blijven tot letterlijke ‘prikkeling’, telkens tegen een decor van *glas*, een decor door Duchamp omschreven als ‘het kerkhof van de uniformen’ en begluurd door stomme getuigen. Carrouges begon de andere publicaties van Roussel, die van Alfred Jarry (de *Surmâle* of *Oppermens* komt om in de omhelzing van een machine die op hem verliefd wordt), verder nog van Edgar Allen Poe en Lautréamont te herlezen, en ontdekte gelijkaardige symbolen in de werken van Villiers de L'Isle-Adam (*L'Eve future*), Michel leiris en Maurice Fourré, en in een obskuur boekje van Irène Hillel-Erlanger, **Voyages en Kaléidoscope** (1919), gesignaleerd door de alchemist Fulcanelli - men ziet hoezeer Carrouges in zijn onderzoek van deze symboliek door het klassieke patroon van de surrealistische lectuur werd geleid.

De symboliek van de vrijgezellenmachine (Hermans zelf spreekt van *ongetrouwde machines*) van Duchamp treffen we aan in de roman *Denkbaar*. Die symboliek is, zoals de alchemische, deels accidenteel maar grotendeels essentieel.

De basisovereenkomst is er een van sexueel verlangen, dat langs ongewone kanalen wordt bevredigd, of waarvoor bevrediging wordt gezocht. Bij Marcel Duchamp zien we boven in het glas de Bruid, en onderaan een kerkhof van negen uniformen. Een ingewikkelde machinerie, een chocolademolen, een loopwagen.

De vrijgezellen zijn hol, gevuld met lichtgas, ontsnapt aan de molens. De slede onderaan het glas gaat heen en weer, een soort masturbatieproces. De Bruid beheerst de scène. Op haar initiatief wordt het gas vloeibaar; door capillaire buisjes in hun hals worden de gasdruppels gevoerd via drainerende hellingen tot vloeistof - zeven flacons van verschillend gehalte -. De val van de fles brengt de slee en de molens in beweging, de druppels zijn tot vloeibare explosieve suspensie geworden. De begeerte van de Bruid is deels animaal, deels machinaal. Haar begeertemagneet wijst naar de vrijgezellen.

Haar motor met tedere cylinders, haar reservoir met liefdebrandstof, alles nodigt uit tot een contact dat niet wordt verwezenlijkt.

De Bruid komt eenzaam tot orgasme, een ontlading die als een vleeskleurige melkweg, een geatrofieerde krokodil, een rups tegen de bovenkant van het glas kleeft.

Van beneden uit komen de bespattingen. Rechts onder vindt men de gluurders, de getuigen die de nodeloze ejaculaties gadeslaan, de besproeiingen die nooit de Bruid

bereiken, die de Bruid enkel met het oog waarneemt, via spiegels. De mannelijke en de vrouwelijke machinerieën werken apart.

De manier van schilderen wisselt van driedimensionaal naar vlak, van realistisch naar abstrakt - het vlakke glas herinnert, op een niveau waar men de zin voor perspektief verliest, aan het beeldhouwwerk van de futurist Boccioni, de schrijdende man (1913), voorgesteld in drie dimensies, maar waarbij de dimensies vanuit verschillende perspektieflijnen en invalshoeken zijn bekeken.

Deze werkwijze geldt ook de tekst van Willem Frederik Hermans, die de bijbelse parabels vermengt met het traditionele ridderverhaal, die letterlijke woordspelingen laat afwisselen met erudiete grapjes, die van de namen van literatoren instrumenten maakt als donkersloten, of ziekten zoals de bruidsuikerziekte. Hoezeer het perspektief van het taalspel ook heen en weer gaat als de slede onderaan het grote glas, immer komen dezelfde machinale verhoudingen naar voor tussen Denkbaar, die de hele wereld wil veroveren, verleiden, overheersen en de diverse vrouwen, een blinde agente, een heilige Nefeline met versleten onderlichaam maar een mooie blote rug, een meisje met appelzware borsten, een Mirabella Blom met geheime schatten.

De verhouding van Denkbaar tot de wereld is er een van tatoueren en bestempelen met een pecten kleiner dan een sint Jacobsschelp. De pecten moet, wanneer zijn poging om greep

te krijgen op de wereld faalt, afgeschoten naar de getatoueerde huid van de politieagente, die Afschuwelijke Baby heeft laten villen en de huid als een ballon opblazen.

Hermans heeft zelf een tentoonstelling, door Harald Szeemann opgebouwd rond het thema van de Vrijgezellenmachine, bezocht en in 1975 besproken voor 'Museumjournaal'. Hij geeft daarin aan hoe de vrijgezellenmachine - hij noemt het de ongetrouwde machine - vorm geeft aan 'het oude menselijke verlangen gelukkig te worden zonder medewerking van een ander menselijk schepsel.' De machine blijkt een werktuig te zijn, volgens zijn analyse, dat bedacht werd voor het niet meer dan éénmaal verrichten van een enkele taak.

Zeker geldt dit de tatouage die Denkbaar op de politieagente aanbrengt, zeker geldt het de gebedsmachine, en de moordmachine waarbij duizenden te pletter worden gesmeten. De erotische spanning wordt gesymboliseerd door een koffiezet-machine van het merk Faëma uit Milaan. Zonder stoom, met de vermelding Senza vapore.

'Espresso zonder stoom gemaakt is beter; dit wordt beweerd door de fabrikanten van koffiemachines die werken zonder stoom. Iets beweren zonder te spreken. A zeggen door over B te praten. Chinese wijsheid. Faëma-Milano. In het spiegelglas achter de machine viel sneeuw.' (p. 9).

De overeenkomst met het schilderij van Duchamp is evident: het zaad van de sneeuw, de kille celibataire ejaculatie tegen het spiegelglas. De machine zonder stoom geeft de erotische spanning aan.

Op p. 69 wordt de erotische scène tussen Kassaar en zijn zuster Focaly aangekondigd als zij beiden naar de keuken snellen, waar een fluitketel luid stoom aflaat - de meid was hem vergeten omdat ze gepakt wordt door de knecht.

Tenslotte, op bladzijde 136, wordt Denkbaar in de steek gelaten door de heilige Nefeline die hem voor het laatst haar blote rug toekeert. Een pandemonium breekt los. De begeerte van Denkbaar zal niet worden waargemaakt; zijn wereldomvattend libido wordt gefnuikt. In de erotische machinerie komt hij niet aan zijn trekken - maar wel de anderen: 'Daarna kwam het meisje met de appelzware borsten en zij was eindelijk geplukt. Faëma-Milano werd zijn principe ontrouw en blies stoom af, maar geen schanddaad was die dag te schandelijk voor allen die Denkbaar verlieten in paniek. *Senza Vapore* luidde zijn afscheidsgroet, alsof hij afscheid nam van zijn stoom, alsof hij het voortaan zonder stoom zou stellen, terwijl, hij, klaarblijkelijk, niets anders gedaan had dan stoom maken, in de dagen dat hij nog over B praatte door A te zeggen. Chinese wijsheid!' De symboliek van de stoomwolk, waarin water en gas zich verenigen, wordt ook door Marcel Duchamp gebruikt. In de notities bij het Grote Glas, en in zijn latere werken, behandelt hij nadrukkelijk de onverenigbaarheid van *Water en Gas*, van het mannelijke en vrouwelijke principe. De erotiek leidt niet tot eenmaking, maar tot tergende vervreemding, waarbij de Bruid verschijnt (in de woorden van André Breton) als de trofee van een fabeljacht naar onbetreden contreien, naar de grenzen van de erotiek in een mechanistische en cynische interpretatie van het amoureuze fenomeen. Bij Willem Frederik Hermans krijgt het machinale karakter van de orgasmische eenzaamheid van de exhibitionistische politie-agente een fascinerend onirisch aspekt met ondertonen van alchemische beeldspraak. Terwijl zij zich ontkleedt lopen, aan elkaar geklonken als een machine met cylinders, Denkbaar en de politieman als het ware naar het kerkhof van de uniformen en livreien toe: (p. 21-22:) 'Zo dicht was het hoofd van de

politieman bij (dat van Denkbaar) dat zij elkaars adem in- en uitademden. Het zuurstofgehalte van deze lucht die in hun vier longen op en neer ging, werd minder en het ging er nu nog maar om wie van hen het eerst in zwijm zou vallen.

De hoeven van het paard dat voor het rijtuig liep waarin de vrouw nu haar laatste rok had losgeknoopt, verwekten niet anders meer dan een laag gezoem. Maar het geluid nam toe in toonhoogte als een sirene en het rijtuig won zichtbaar veld. Het passeerde Denkbaar en de politieman, het maakte ver voor hen uit een boog, keerde terug, liet het duo voorbijgaan en volgde toen weer, maar aan de andere kant en de vrouw zat nu met haar gezicht naar Denkbaar toe. Haar benen, geheel van rokken bevrijd, liet zij langzaam open gaan en zij trok haar hemd op tot boven haar navel met van inspanning vertrokken mond, of zij roeispanen van lood naar zich toehaalde.'

Wat Hermans hier elders in dit nummer vertelt over de functie van de zakdoekjes in het vreemde verhaal van Kafka, blijkt van toepassing op schijnbaar onnozele details uit zijn roman Denkbaar. De machinale pulsaties van het erotische brengen niet de personages nader tot elkaar, maar wel vormen ze de onderdelen van een perfekt functionerende symbolische machine - een celibataire, ongetrouwde machine.

De vrouwen worden makkelijk verwisseld voor een pop: van de politie-agente wordt een copie vervaardigd, en Denkbaar wordt genood zich te begeven naar de Tombe van *Doll*, nog een pop.

De pecten dient om te folteren, te vergiftigen, te vernielen. De gebedsmachine, beschreven op p. 56 en volgende, heeft een menselijk aspekt: 'Twee oude vrouwen lagen geknield voor een ingewikkelde, maar niet zeer grote machine, een raderwerk niet groter dan een menselijk torso. In het binnenste van een thermosfles (het metalen omhulsel zat er niet meer omheen) kookte een vloeibaar gemaakt, groenachtig gas en de damp die zich vrijmaakte uit het vat omwolkte de machine.' Het is een machine, gedeeltelijk ontbloot, met een kwikzilveren hart. Vliegwielen bewegen, nikkelen krukassen wentelen zich om, maar pas als een groot geelkoperen tandrad zich in beweging zet, levert de machine iets op: een speelkaart, schoppen negen. De linkervrouw krijgt het gelaat van de rechtervrouw, en de rechtervrouw legt de speelkaart op de linkervrouw en zegt: *afgetroefd*!

Zoals de tredmolen die de slachtoffers die haar betreden te pletter slingert, is de gebedsmachine, Denkbaars tabernakel en chocolademolen, zijn kerkhof van uniformen (de speelkaarten), wirrelend rond de kwikzilveren Bruid, een machine die enkel dood en verderf oplevert. De kaartspelterminologie van *schoppen* en *aftroeven* klinkt heel anders in termen van fysieke krachtmeting.

De kwikzilveren Bruid geeft, zoals de Bruid van Duchamp, een giftig gas af, een solitair, groen, dik gas dat als een *matras* tegen de zoldering van het vertrek blijft hangen.

Daarop wendt de linkervrouw, met haar van boven gesloten, van onder tot het middel gespleten rok zich tot Denkbaar, zegt: 'Dit is de waarheid', en sluit het raam.

De merkwaardige overeenkomst tussen de roman van Hermans en de notities en werktekeningen en het uiteindelijke Grote Glas van Marcel Duchamp; de gelijkaardige associaties rond erotische krachtvelden en de onvoldaanheid van de mens, niet als machine ter wereld te zijn gekomen komen daarenboven naar voor, bij Duchamp in de jaren twintig, bij Hermans in de jaren vijftig, als ze beiden de leeftijd van 35 jaar hebben bereikt, en in het oeuvre van elk van beiden, op een ogenblik dat ze zich afwenden van de irrationele impulsen in hun werk om hun talent, hun genie, op meer rationele wijze te gebruiken.

Daarom kan *Het Evangelie van O. Dapper Dapper* dat Willem Frederik Hermans in 1973 publiceert, niet als een echt vervolg op *Denkbaar* worden beschouwd. De intensieve, tot de huiveringwekkende essentie van de eigen psyche gecomprimeerde reeks associaties vormt in *Denkbaar* een afgerond, afgesloten geheel, als een in alle betekenissen van het woord *hermetische* roman die het absurde benut om op een uiterst persoonlijke, maar niet autistische, manier ervan te getuigen dat 'het mystieke niet is *hoe* wereld is, maar *dat* zij is'.

## Bibliografische nota

Een gedeelte van deze lectuur van *Denkbaar* verscheen in 1967 in het Nieuw Vlaams Tijdschrift; bij het herschrijven putte ik dankbaar uit de voortreffelike Nederlandse vertaling door de staff van het Gemeentekrediet van *Alchemie* van Jacques van Lennep (Brussel, 1984).

De Nederlandse termen voor de Bruid van Marcel Duchamp nam ik over uit de catalogus gesigneerd L.W. (mij onbekend) en J.L. (Jean Leering) uitgegeven door het Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1965.

Verder verwijs ik naar de door Arturo Schwarz verzorgde edities van het oeuvre van Marcel Duchamp.

Over de zin en onzin van dergelijke analyses verwijs ik naar de uitspraak die E.T. Bell citeert in *The Magic of Numbers*, een uitspraak van Albert Einstein: 'In de mate dat wiskundige stellingen van toepassing zijn op de werkelijkheid, zijn ze niet zeker, in de mate dat ze zeker zijn, blijken ze niet op de werkelijkheid van toepassing.'